Vol.
III

J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi Traficante (Coords.)

La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano

Temas

José Martínez Millán,
Concepción Camarero Bullón,
Marcelo Luzzi Traficante
(Coords.)

La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano

Ediciones Polifemo

ISBN (O.C.): 978-84-96813-81-6

IULCE
UAM UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID
Universidad Rey Juan Carlos
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE ECONOMIA Y COMPETITIVIDAD
SM La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE FOMENTO

Nueve óleos de Francesco Battaglioli para el Coliseo del Buen Retiro

(La ópera en el reinado de Fernando VI: último relumbrón de la Corte Barroca)

Margarita Torrione

> Los teatros vienen a ser en las Cortes un barómetro que señala el gusto o el humor dominante de sus príncipes y su gobierno. Al instante se conoce en ellos el astro que influye, o por el aumento o por la disminución de su esplendor.
>
> J. A. DE ARMONA Y MURGA: *Memorias cronologicas sobre el Teatro en España*

En 1759, con la muerte de Fernando VI y el regreso de Farinelli a Italia –mutis por el foro al que le obliga Carlos III desde su llegada a Zaragoza– se cierra en la corte de España una Edad de Oro del teatro musical, se apagan por así decir los brillos tardo-barrocos en Madrid, donde la *opera seria* había representado un ideal celebrativo y simbólico del poder de la dinastía borbónica, un modelo de fasto áulico.

Las óperas del Teatro Real o *Coliseo* del Buen Retiro y las serenatas del "Teatrito de Aranjuez", urbanizado y embellecido el Sitio a partir de 1750, fueron rito y espejo de una monarquía próspera y festejante. Carlo Broschi Farinelli, director de espectáculos regios (Fig. 1), los transformó de 1747 a 1758 en el pulso de la música lírica en Europa, sin parangón en otras cortes. Las gacetas del tiempo, la correspondencia diplomática y privada, el exportado testimonio de los propios cantantes, amén de una abundante documentación conservada, dan buena prueba de ello.

El pacífico y filarmónico Fernando VI, protector de las Bellas Artes, no se embarazó como su padre promulgando leyes suntuarias. Si a esto sumamos un ministro de Hacienda, Guerra, Marina e Indias amigo de Farinelli, el marqués de la Ensenada, para quien el boato era política, la financiación de óperas y contrata de los mejores artistas italianos quedó asegurada.

Fig. 1. Busto de Farinelli, anónimo, siglo XVIII,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Foto M. Torrione).

> Sin exageracion alguna [escribe Farinelli], se puede mui bien asegurar, que en Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza, y abundancia del Scenario, y Vestuario, y demàs correspondiente al servicio del mismo Teatro, de tal modo es, que de las magnificas, y sumptuosas funciones que desde el año de 1747 hasta el presente de 1758 se han hecho en el, como es notorio, hà sido mui poco lo que se hà desecho por cuya razon no bastan tres grandes Atarazanas que ay dentro del Retiro para resguardo, y conserbacion de todos estos muebles [1].

[1] C. BROSCHI FARINELLI: "*Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en èl desde el año de 1747 hasta el presente... Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinelo, Criado familiar de Ss. Ms. Año de 1758*" (BPR, sig. II/1412 [cámara de seguridad]). Cito desde ahora por su facsímil, C. BROSCHI FARINELLI: *Fiestas Reales*, Madrid 1992, pp. 76-77.

El Real Coliseo había sido enteramente remodelado en 1747, interior y exteriormente. Su aforo era de unos 500 espectadores [2]. Entre 1747 y 1758 (en que muere Bárbara de Braganza), Madrid estuvo en el candelero de las corrientes líricas gracias a la gestión empresarial de Farinelli y a su amistosa complicidad con Pietro Metastasio, poeta oficial de la corte imperial de Viena. Metastasio trabajó esporádicamente y a instancias de Farinelli para la corte de España, componiendo (*La Nitteti*) o remodelando algunos de sus libretos (*Alessandro nell'Indie, Adriano in Syria*, *Semiramide riconosciuta*) para acomodarlos al talante de las regias personas de Madrid, cuyos gustos exigían: maquinaria, acción, intriga amorosa y arias "de las que se pueden acompañar con el avanico", escribe en 1749 la infanta casadera María Antonia Fernanda [3].

Metastasio enviaba sus dramas líricos a Bárbara de Braganza, "*il Reale oracolo*", cuyo veredicto resultaba determinante. La corte madrileña estará diariamente suspensa del clavicordio de Doña Bárbara (Fig. 2), la alumna de Scarlatti (gran ausente de los fastos del reinado), tanto o más que de las matanzas cinegéticas de Don Fernando. En la correspondencia de Farinelli leemos que tal o cual compositor no ha encontrado aprobación "*sopra a Cembalo Reale, dove si giudica da Sublime Persone. Qui* [*a Madrid*] *vengono alla giornata tutte le composizione musicali d'Italia*" [4].

Drama metastasiano, escenografía y música italianas –en que se disiparon muchos millones de reales–, configuran un arte efímero que conjuga lo verosímil con lo ilusorio, donde la acción conserva siempre su carácter heróico y sublime. Un arte puesto al servicio de la monarquía, de sus valores estéticos y morales, metáfora efectista y dinámica de su estático prestigio. Su retocada mitología, sus héroes henchidos de *defeltà* y de esa *virtù* que favorece las pasiones útiles y vence las malas, su Arcadia y sus *dei ex machina*, se ajustarán en el reinado siguiente, bajo el ministerio del conde de Aranda, a unos moldes más "nacionales" y, por decir mejor, más "castizos". Tras aquella dictadura de gorgeos italianos, serán las operetas u

[2] M. TORRIONE: "El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida", en M. TORRIONE (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga 2000, pp. 295-322. Estudio de su evolución arquitectónica y decorativa, desde su inauguración en 1640 hasta finales del siglo XVIII, ilustrada con planos, plantas y dibujos.

[3] Carta a Isabel de Farnesio, 7 de Enero de 1749 desde el Buen Retiro (AHN, Estado, leg. 2577.

[4] C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, ed. de C. Vitali y F. Boris, Palermo 2000, p. 188. Carta del 26 de Agosto de 1749 desde Madrid.

Fig. 2:
C. Giaquinto:
Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli (detalle),
Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica,
Bolonia.

óperas azarzueladas las que suenen en los antiguos corrales madrileños transformados en coliseos y defendidos fieramente por Chorizos, Polacos y Panduros de chambergo encintado, poco adictos a la maravilla. Los dramas de Metastasio se revisitan. En la pluma de Francisco Mariano Nipho, su *Nitteti* se convierte en la exitosa "comedia heroica" *No hay en amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante, ù la Nineti* (1756). Y su *Didone abbandonata*, remodelada por el aragonés José Ibáñez y Gassía y dedicada al conde de Aranda (1757), en *El valiente Eneas, por otro título: Dido enamorada*, donde la desdichada reina de Cartago es "una muger ordinaria, una enamorada vulgar, amante como pudiera serlo una de Lavapiés", critica con punzante ironía Clavijo y Fajardo en su semanario *El Pensador* [5]. En fin, el siglo se cierra con una Real Orden de 28 de diciembre de 1799

[5] Madrid 1762, t. 2, p. 213, "Pensamiento X". Sobre la españolización del drama metastasiano, "Pensamiento XX". Y los artículos de P. GARELLI: "Metastasio y el melodrama italiano", en F. LAFARGA (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida 1997, pp. 127-138 y 325-363 (catálogo); F. ÉTIENVRE: "Traducción y renovación cultural a mediados del

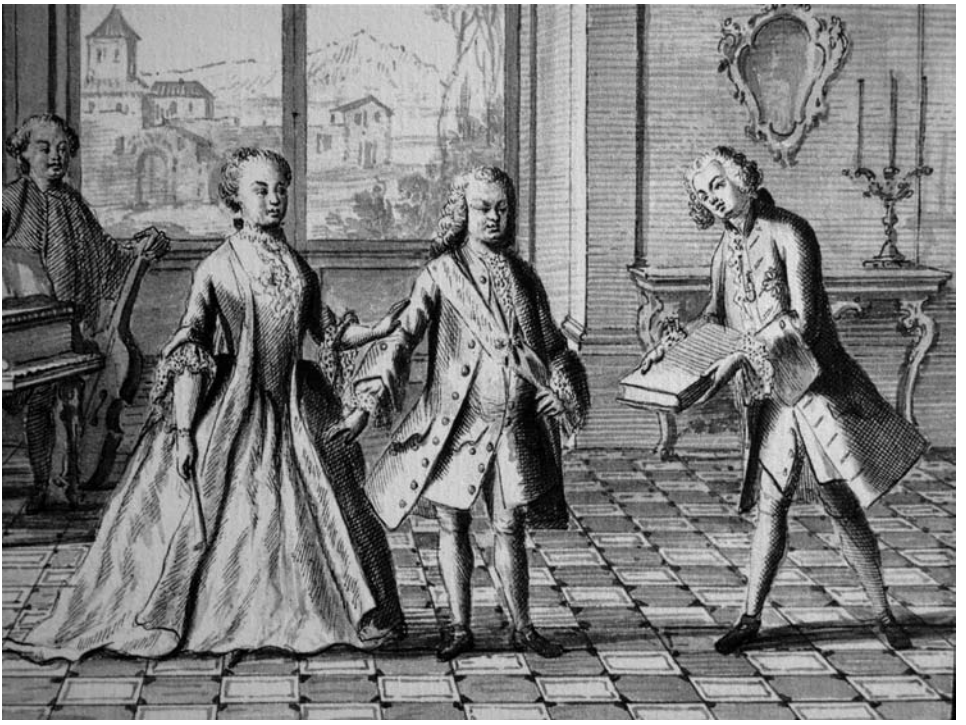


Fig. 3. Battaglioli, Ms. Farinelli,
Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

que prohibe toda representación en lengua extranjera o ejecutada por cantantes extranjeros no naturalizados.

El manuscrito redactado por Farinelli resulta un testimonio valioso de la actividad lírica desarrolada en el Buen Retiro y en el Palacio de Aranjuez durante este reinado. Es un registro esencialmente normativo y contable de aquellos eventos –único en su género– que el cantante entregó a los reyes en 1758 (Fig. 3), estando ya próxima la muerte de Bárbara de Braganza, y que salía al paso de críticas y

siglo XVIII en España", en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.): *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid 2006, pp. 93-117 y E. PALACIOS FERNÁNDEZ: "Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) del siglo XVIII", *Cuadernos para investigación de la Literatura hispánica* 27 (2002), pp. 143-165.

pasquines circulantes sobre los dispendios del Real Erario [6], explicitando el destino de los caudales que manejó desde 1747, si no con economía sí con acierto [7].

El manuscrito incluye aquella escenografía fluvial de los estivales paseos por el Tajo organizados por Farinelli, donde el familiar *castrato* cantaba a dúo con la reina desde "La Real", una falúa (de 18 m de proa a popa x 4,50 m de manga) con el interior de su "carroza" pintado "a la chinesca" [8] y dotada de mecanismos y trampillas por las que podían surgir a voluntad refrescos e instrumentos de música para tocar o cantar a bordo [9]. La propia reina (más rara vez el rey) acompañaba al clave a Farinelli y cantaba a dúo con él [10]. Las diversiones disfrutadas por Fernando y Bárbara en Aranjuez quedarán plasmadas en varios dibujos de Diego de Villanueva y en las *vedute* de Antonio Joli y Francesco Battaglioli, cuyo pincel se hará cronista de las fiestas de la monarquía.

Pero los datos que proporciona Farinelli deben completarse con la obligada información de Archivo, según la cual, entre 1749 y 1758, la Real Hacienda gastó veintidós millones de reales en el montaje de óperas, serenatas, y paseos por

6 Como aquel "*Vox quidem, vox Jacob est, manus autem sunt Esau*", que en la madrugada del 18 de Febrero de 1759 apareció fijado en los muros del palacio-convento de las Salesas (BNE, Mss. 10983, "Papeles curiosos. Siglo XVIII", f. 185r).

7 "Me hà parecido justo, y del intento, exponer lo que se hà practicado (con la Real aprobacion) à fin de que sirva de methodo, y regla, para que en la parte que corresponda à cada uno se halle instruido mui por menor, y se eviten las contextaciones que por mala inteligencia han solido subcitarse [...] Y hasta tanto que se me hà cumplido este deseo no he podido serenar mi espiritu, por que creia mi desvelo, no aver completamente desempeñado las obligaciones en que me han constituido las particulares distinciones, y confianza, con que me hà singularizado S.M. en todo, y en mayor authoridad, y facultades, en este escabroso encargo: no por que lo conciba assi en quanto a la Direccion del Teatro, pero lo he juzgado siempre grande por la absoluta distribucion de caudales en que he entendido: pues aunque en el manejo de ellos no he tenido otra parte que la de regular (como no se ignora), y prescrivir las cantidades que se avian de satisfacer por la Persona que corria con la Thesoreria, tengo la gloria, y la satisfaccion de que he procedido en todo sin abuso, y con la regularidad, y pulso que pedia la ocasion, y la precission, atendiendo al indispensable gasto, con reflexion a que el unico que le hacia era el Real Herario de S.M., cuio decoro hà sido mi espejo en todos los encargos que han corrido por mi mano" (C. BROSCHI FARINELLI: *Fiestas Reales*…, *op. cit.*, pp. 49-50 y 57).

8 *Ibidem*, pp. 241-246.

9 G. SACCHI: *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, Vinegia 1784, pp. 23-24.

10 C. BROSCHI FARINELLI: *Fiestas Reales*…, *op. cit.*, pp. 382-283, 388, 390, 396.

el Tajo, cifra que no incluye ni los pagos a compositores, músicos y cantantes, ni las gratificaciones excepcionales (en joyas o en efectivo) con que los reyes distinguían a estos "virtuosos" en numerosas ocasiones, consignados en el libro-memoria de Farinelli. No extraña, pues, la expresión acuñada por el duque de Huéscar en su correspondencia, de que si tal o cual empresa no se encamina bien "avrá ópera nueva" [11], entiéndase: habrá movida y gasto.

Tres pintores-decoradores trabajaron durante este reinado en la escenografía teatral: el boloñés Giacomo PAVIA, y los modeneses Antonio JOLI y Francesco BATTAGLIOLI, que le sucedieron en el cargo. Esporádicamente, Jacopo AMIGONI, primer pintor de cámara de Fernando VI, también ejecutó, como veremos, algunos decorados para el Coliseo del Retiro. Todos fueron llamados para servir en la corte de Madrid a propuesta de Farinelli, quien mantuvo con ellos buenas relaciones, excepto con Pavia, profesor de arquitectura en la naciente Academia de Bellas Artes. En los últimos tiempos de la vida de este pintor (fallecido en Madrid, en 1749), Farinelli escribe que deseando librarse de su testarudez y desagradecimiento, a pesar de deberle su envidiable situación [12], propuso los servicios del reputado pintor Antonio Joli –del que Madrid posee varias *vedute* (Museo Nacional del Prado, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Casa de Alba, y colección particular)–, que desde 1744 trabajaba en Londres como escenógrafo del *King's Theather*. Discípulo del perspectivista Raffaello Menia Rinaldi, Joli se había formado luego en Roma, en el taller de los Bibiena. Antonio Joli trabajará al servicio de Fernando VI de 1749 a 1754, año en que marcha a Nápoles, reclamado por Carlos VII para el servicio del Teatro San Carlo.

Farinelli recurrirá entonces al escenógrafo que aquí interesa: Francesco BATTAGLIOLI. Su contrata en la corte de Madrid data de 1754 [13]. Carlos III lo

[11] D. OZANAM (ed.): *La diplomacia de Fernado VI. Correspondencia entre Carvajal y Huéscar, 1746-1749*, Madrid 1975, p. 351.

[12] "*...fin dal tempo que viveva il fu Pavia, per liberarmi dalla sua testartargini e dal suo poco gradimento per la fortuna fattali da me, mi risolvetti scrivere in Inghilterra al signor Antonio Iolli, famoso nel suo mestiere e prattica nel Teatro, e già sta qui dipingendo nel Real Teatro con sodissfazione*" (C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, p. 188. Carta del 26 de agosto de 1749 desde Madrid).

[13] Pero su biografía está aún llena de lagunas. Por ejemplo, no se sabe nada de él entre 1751 (la pista se pierde en Brescia) y 1754, año en que comienza a servir oficialmente a Fernando VI.

licenciará el 5 de enero de 1760. Battaglioli se formó en Módena, su ciudad natal, junto a su padre, el pintor y escultor Pietro Battaglioli, en un ambiente en que la tradición bibienesca estaba muy viva, y será luego discípulo de Antonio Joli en Venecia, donde abrirá su propio taller. Es posible que fuera el propio Joli quien propuso a Farinelli remplazarle por Battaglioli, su antiguo discípulo. Joli y Battaglioli introducirán en Madrid la *veduta* al gusto veneciano.

Las realizaciones escenotécnicas, o de ilusionismo escenográfico, importaban tanto por su realización efímera sobre las tablas como por su perpetuación en el recuerdo mediante reproducciones gráficas. Siempre se ha dicho que España es pobre en este ámbito, una opinión que conviene matizar.

A finales del siglo XVIII existían 12 grandes óleos de óperas estrenadas en el Teatro Real del Buen Retiro, que reflejan "mutaciones" o decorados pintados en Madrid. Las fuentes informativas son claras y fidedignas. En España contamos con el testimonio del abate valenciano Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes. En el tomo VI de su *Viaje de España* (publicado en 1776), al describir las estancias del Palacio del Buen Retiro y las obras de arte existentes, menciona:

> El teatro del Retiro es fábrica grandemente adaptada a las magníficas óperas que en él se cantaron en tiempo del señor don Fernando VI... La escena es espaciosísima. Se conservan muchas telas de las que en aquel tiempo se pintaron con gran propiedad [14].

Otra fuente fidedigna es el "Inventario de los enseres del Buen Retiro" (un listado de 100 páginas de utilería teatral, redactado en 1789 por Pedro Gil de Bernabé, su Conserje, donse se dice que existen "...8 cuadros que representan varias decoraciones de las [óperas] que se representaron en este Theatro" [15]. Por parte de Italia tenemos el minucioso inventario de los bienes pertenecientes a Farinelli, conservado en el *Archivio di Sato* de Bolonia, fechado en 1782 (año de su muerte) y firmado por el notario-anticuario Giuseppe Bacchetti, que realizó la estimación y precisa:

> *Nella Settima Camera, ora Archivio di Musica: Quatro quadri nella loro cornice indorata con cappette intagliate e indorate rappresentano varie scene del Real Teatro di*

[14] *Viaje de España. Seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid 1947, p. 557.

[15] M. TORRIONE: "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro: cuatro óleos de Francesco Battaglioli", *Reales Sitios* 143 (2000), pp. 40-51 (concretamente p. 42 y n. 8).

> *Madrid, cioè due della* NITTETI, *uno della* DIDONE, *e altro della* ARMIDA PLACATA *di mano del Battaglioli. Alti: P. 3, O. 3* [*123 cm*]. *Larghi: P. 4* [*152 cm*] [16].

Así como, en 1784, el testimonio del barnabita Giovenale Sacchi, historiador de la música y primer biógrafo de Farinelli:

> *Nel suo casino presso Bologna, fra le altre pitture veggonsi certi quadri, ove sono espresse da Francesco Battagliuoli le scene della* Niteti, *e della* Didone, *e dell'*Armid*a* [...] *In detti quadri ciascuno ammira la magnificenza di quelle scene* [17].

De modo que 8 óleos de las óperas del Buen Retiro se encontraban en Madrid y otros 4 en casa de Farinelli en Bolonia. Con seguridad, de mano de Battaglioli. Gracias al notario Bacchetti, sabemos que las perspectivas teatrales de Battaglioli, propiedad del cantante, medían 123 x 152 cm, correspondiendo exactamente a las medidas de las 9 escenas que hasta hoy se conservan y he podido identificar:

MUSEO DE ZAMORA: un óleo sobre lienzo, depósito del Museo Nacional del Prado. *Armida placata*: Escena IV, Acto I.

MUSÉE DE L'OPÉRA GARNIER, París: dos óleos sobre lienzo.
(1) *Armida placata*, Escena V, Acto I.
(2) *Nitteti*, Escena VI, Acto I.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid:
tres óleos sobre lienzo.
(1) *Armida placata*, Escena VII, Acto II.
(2) *Armida placata*, "Licencia" (escena final).
(3) *Didone abbandonata*, Escena V, Acto I.

MARBLE HILL HOUSE (English Heritage Collection), Londres:
dos óleos sobre lienzo.
(1) *Armida placata*, "Licencia" (variante de la de Madrid) [18].
(2) *Didone abbandonata*, Escena V, Acto I (variante de la de Madrid).

16 F. BORIS y G. CAMMAROTA: "La collezione di Carlo Broschi, detto Farinelli", *Accademia Clementina. Atti e Memorie* 27 (1990), p. 215.

17 G. SACCHI: *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi...*, *op. cit.*, p. 25.

18 Erróneamente titulado "*A scene from Nitetti, Act III, Scene X*", conforme a la identificación que J. URREA FERNÁNDEZ propuso en su catálogo *Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, p. 87, y que yo pude rectificar más tarde.

REAL ACADEMIA DE FARMACIA, Madrid: un óleo sobre lienzo, depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Nitteti*, Escena XI, Acto II.

Los dos óleos de París fueron adquiridos en el mercado italiano (de modo que pertenecerían a Farinelli y a su desmembrada colección boloñesa) y los cuatro de la Academia de San Fernando siempre estuvieron en Madrid. Sobre los dos óleos parisinos, que identifiqué en 1998, y sobre dos de los óleos madrileños –hoy expuestos permanentemente en la saleta de música del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, publiqué hace años un trabajo al que me permito remitir reiteradamente [19]. A petición mía, uno de ellos fue restaurado en 2001 por el Museo de la Academia, y los cuatro lienzos pudieron exhibirse en la exposición que ésta consagró en 2002-2003 al reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza [20].

Pero otros dos óleos de Battaglioli, considerados como anónimos, que igualmente identifiqué por aquellos años, están pendientes del reconocimiento que merecen [21]. Uno dormía en los sótanos de la Academia de San Fernando: *Armida placata*, Escena VII del Acto II. El otro se hallaba depositado en la Real Academia de Farmacia y colgado en un despacho: *Nitteti*, Escena XI del Acto II. Algo deteriorado el primero, pero el segundo no precisa más que una limpieza superficial para que afloren los vivos colores característicos del pincel de Battaglioli. Ya en 2005 solicité de la Academia de San Fernando la restauración de ambas escenografías, importantes para la historia del teatro de corte en Madrid, pero el Museo tenía por entonces otras prioridades. Con motivo del presente Congreso sobre los Borbones, reiteré mi petición y en el momento en que reviso este artículo para su publicación, ha sido ya restaurada la Escena VII del Acto II de *Armida placata*.

El testimonio de esta serie de óleos descriptivos resulta excepcional, tanto para ilustración del teatro lírico en el Buen Retiro como para la escenografía europea del último Barroco. Dibujos y grabados de óperas, diseños de vestuario,

[19] M. TORRIONE: "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro...", *op. cit.*

[20] En cuya organización colaboré con Antonio Bonet Correa y Carmen Blasco (M. TORRIONE: "La sociedad de Corte y el ritual de la ópera", en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza: 1746-1759*, Madrid 2002, pp. 163-195).

[21] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 365 y 411.

se han conservado bastantes en Italia, Francia y Austria principalmente, pero pocos lienzos [22], y menos aún de tales dimensiones. A la docena de óleos hay que sumar los dibujos a la aguada del manuscrito-Farinelli, igualmente de mano de Battaglioli: tanto los del ejemplar que custodia la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, como los del ejemplar del Real Colegio de España en Bolonia, habiéndose perdido la tercera copia que se realizó.

De aquellos 12 óleos pintados en el Buen Retiro hoy se conservan los 9 citados, pero podrían aparecer otros. Battaglioli está en candelero. Entre 2007 y 2011 han circulado más de una docena de *vedute* y *capricci* suyos (o en colaboración con Francesco Zugno, o con Francesco Fontebasso, dos de sus principales colaboradores) en subastas públicas y mercado anticuario (Sotheby's, Christie's, Finarte-Casa d'Aste, Palais Dorotheum, Hampel, Porro & Co., etc.).

¿A QUÉ RESPONDE LA EJECUCIÓN DE ESTOS LIENZOS Y QUÉ ÓPERAS REPRESENTAN?

En su origen, no todas las escenas que reflejan fueron concebidas por Francesco Battaglioli, siendo el estreno de algunas óperas anteriores a su contrata en Madrid, pero todas las reprodujo Battaglioli por encargo de Farinelli, quien en su manuscrito especifica sobre el pintor-escenógrafo del Buen Retiro: "Su obligación ha sido, y es, hacer los Diseños de todas las mutaciones para las Operas que manda S.M. se egecuten" [23]. Y Battaglioli se autorretrata en él trazando un decorado con su pincel de mango (Fig. 4).

Las óperas representadas en estos óleos responden a momentos celebrativos importantes, tanto para la Corte como para el propio Farinelli. Son las que mayor éxito alcanzaron durante el reinado, y nos proponen escenas y decorados que resultaron particularmente lucidos y complejos de montar, debiendo servir de modelo para futuras representaciones. Dado que las óperas y serenatas se repetían varias veces, el año mismo del estreno y en años sucesivos, los decorados se

[22] Si exceptuamos, en el siglo XVII, una rara colección de doce pequeños óleos sobre lienzo (41,4 x 59,5 cm) del arquitecto-escenógrafo Giacomo Torelli, que hoy se encuentran en el Museo Civico de Fano (Italia), su ciudad natal. Representan escenas de dos dramas musicales, *Venere gelosa* y *Deidamia*. Véase F. MILESI (ed.): *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000, pp 122-146.

[23] C. BROSCHI FARINELLI: *Fiestas Reales…*, *op. cit.*, p. 212.

Fig. 4. Battaglioli, Ms. Farinelli,
Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

conservaban en las atarazanas del Coliseo para ser reutilizados: ya en una reposición ya en una ópera nueva, donde podían encajar tal cual o ligeramente retocados.

Las escenas representadas en estos 9 lienzos (de Madrid, París, Londres y Zamora) resultan identificables por ajustarse escrupulosamente a las didascalias de los libretos bilingües, conforme a la escenografía concebida por Metastasio o a la adaptación realizada por Farinelli para su representación en Madrid. A sustentar la identificación contribuye la *Gaceta de Madrid*, particularmente elocuente sobre estos eventos, así como la precisa información que suministran las cartas de Metastasio a Farinelli desde Viena y Dresde (no habiéndose conservado las del cantante al poeta).

ARMIDA PLACATA

Drama musical estrenado en el Buen Retiro el domingo 12 de abril de 1750 a las siete de la tarde, en celebración de las "Gloriosas Bodas" de la infanta María Antonia Fernanda con Vittorio Amedeo de Saboya [24] (El miércoles 8, tras firmarse el contrato matrimonial, se había estrenado en el Salón de Reinos la serenata de Pietro Metastasio *L'Asilo d'Amore* [25]). Música del napolitano Giovanni Battista Melle, al servicio de Fernado VI, y libreto del milanés Giovanni Ambrogio Migliavacca [26], un émulo de Metastasio (bastante mediocre) y su esporádico copista

[24] A partir de 1751 trabajaría para la corte de Dresde. Sus dramas más acertados fueron *Solimano* musicado por Hasse (Dresde, 1752), *Armida* por Traetta (Viena, 1760) y *Tetide* por Gluck (Viena, 1760), así como la pastoral *Aci e Galatea*, a la que Haydn puso música en 1763. Con libreto de Quinault y música de Lully, *Armide* se había llevado a escena en el Palacio de Versalles el 30 de diciembre de 1745. Hacía veintidós años que no se representaba esta ópera, la interpretación fue excelente y la asistencia pletórica. Carta de María Teresa de Borbón y Farnesio, delfina de Francia, a su hermana María Antonia Fernanda (M. TORRIONE y J. L. SANCHO [eds.]: *1744-1746. De una Corte a otra: Correspondencia íntima de los Borbones*, Madrid 2010, II, p. 873, n. 1.

[25] M. TORRIONE (ed.): *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1759*, París 1998, minuciosa descripción en pp. 263-265.

[26] *Armida placata* [*Armida aplacada*]: *componimento drammatico da rappresentarsi nel Regio Teatro del Buon-Ritiro, per comando di Sua Maestà Cattolica il Re nostro Signore D. Ferdinando VI...*, Madrid 1750. Descripción completa de esta fiesta, que "en todas sus partes excediò à quantas se han visto de su especie", en M. TORRIONE (ed.): *Crónica festiva de dos reinados...*, *op. cit.*, pp. 263-266. Se repitió el 14 de abril y el 18 de diciembre de aquel año, reponiéndose el 4 de diciembre de 1751, fiesta de Santa Bárbara, y el 25 de diciembre (*Ibidem*, p. 276). Los libretos de la *Armida placata* de Migliavacca son mucho más raros que los de otras óperas

en Viena. El texto fue minuciosamente revisado por el propio Metastasio [27], a quien se debe el colofón o "Licencia". El libreto precisa que fue Antonio JOLI quien ideó los decorados, salvo los de las dos primeras escenas, que excepcionalmente se debieron Jacopo AMIGONI, primer pintor de cámara de Fernando VI y gran amigo de Farinelli [28].

Inspirado en la *Gerusalemme liberata* del Tasso, el argumento del drama se centra en los contrariados amores de *Armida*, reina de Damasco, y *Rinaldo*, uno de los principales capitanes de Godofredo de Bouillon. La acción se desarrolla en un bosque entre el río Jordán y Jerusalén. Despreciada por Reinaldo, cuando estaba a punto de ceder a su pasión amorosa, la reina-maga trata de vengarse y prepara mediante sortilegio un delicioso jardín que invita al reposo. Reinaldo se adentra en él y se siente súbitamente preso de un profundo sueño.

---

representadas en el Buen Retiro. Dos ejemplares en la BNE: el del estreno en 1750 (Sala Cervantes, fondo reservado, sig. T-23797) y el de la reposición en 1751 (sig. T/24133), texto bilingüe, italiano-castellano, con dedicatoria a los reyes de Farinelli, "Director de las plausibles Fiestas, que en el Coliseo se hacen".

27 Metastasio a Farinelli, Viena 7 de Diciembre de 1748:

> "*A quest'ora avrete l'ARMIDA PLACATA: spero che ci troverete molto di buono, particolarmente nella parte della prima donna e del primo uomo, pei quali ho avuta la maggior premura; e ci trovereste molto meno difetti di quelli che ci troverete, se questo gocciolone di Migliavacca, dopo aver io corretta tutta l'opera con sommo mio incomodo, non si fosse preso l'arbitrio nel copiarla di cambiare, aggiungere e levare di capo suo in varie parti: cosa che mi ha fatto dare in escandescenze quando egli me l'ha detto al mio ritorno della campagna, con la scusa che non avea tempo di comunicarmi i dubbi che gli erano sopraggiunti per mandarla ne'termini da voi prescritti*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, Verona 1951, III, pp. 361-362).

Metastasio a Farinelli, Viena 28 de Mayo de 1749: "*Feci correggere dal Migliavacca l'ARMIDA PLACATA, e si mandò sollecitamente*" (*Ibidem*, p. 393).

28 Recién llegado a Madrid en marzo de 1747 (donde fallecerá en 1752), "D. Santiago Amiconi" había batido el record de pintar en cuarenta y cinco días, por encargo urgente de Farinelli, cuatro grandes óleos sobre el tema de las cuatro estaciones, para adorno del antepalco de los reyes en el Coliseo del Buen Retiro que se estaba remodelando, y lo decorarán desde entonces hasta que Carlos III se traslade definitivamente al "Palacio Nuevo" (M. TORRIONE: "El Real Coliseo del Buen Retiro...", *op. cit.*, p. 313). En la Real Fábrica de Tapices de Madrid se tejieron, a partir de sus cartones, cuatro tapices en seda y lana (465 x 440 cm), bien desconocidos hoy, cuyo historial debería interesar a Patrimonio Nacional. Ubicación actual: Palacio Real de Madrid, Cámara de la Reina Cristina. "La primavera", Inv. 10011361. "El estío", Inv. 10011361. "El otoño", Inv. 10011362. "El invierno", Inv. 10011363.

Una de las dos *vedute* de Battaglioli conservadas en el pequeño Museo de la Ópera Garnier de París (Fig. 5), reproduce fielmente la Escena V del Acto I, en la que Adrastro "rey de los Indios", enamorado de Armida, encuentra a su rival Reinaldo plácidamente dormido en un banco. Le imagina soñado con las caricias de Armida y ciego de celos desenvaina furiosamente la espada para matarlo. Armida, que le ha seguido sigilosamente, le da alcance y detiene su brazo. Ella es la ultrajada y a ella le corresponde vengarse:

> ARMIDA: *Ferma. Che fai? L'impresa è mia... / Io sonno l'oltraggiata; a me s'aspeta / l'onor della vendetta, / e per mia mano / più grata mi sarà. Vanne: il mio Nemico / qui nel sonno sepolto / rimane in mio poter.*

La Gaceta de Madrid da rienda suelta a una enfática descripción de este primer decorado:

> ...figuraba un Sitio delicioso, adornado de verdes Grutas, y en el foro interior de una amenissima Selva: havia en èl ocho Fuentes, que dirigian con hermosa variedad sus aguas, y las dos del medio las elevaban tanto, que apagaron las luces de una Araña, que estaba à 60 pies de altura perpendicular del Theatro [unos 18 m]; lo qual junto con el delicioso canto de Pajaros, que se oia entre Bastidores, y la Musica de la Representacion, que continuaba, nada dexò que apetecer para la satisfaccion de la vista, y del oìdo [29].

La mención de las fuentes es detalle importante: el sofisticado escenario del Coliseo podía permitirse prodigios escenotécnicos, como utilizar surtidores naturales, o hacer entrar en escena "*40 cavalli, metà cavalieri a cavallo, e metà corazzieri vestiti all'ultima ricchezza e gusto*" [30]. La boca del escenario medía 11 m y la profundidad de foros era de 18 m [31].

Como otros perspectivistas de su tiempo, Antonio Joli y Francesco Battaglioli serán receptores del influjo bibienesco y utilizarán ampliamente en su pintura la *veduta per angolo*, perspectiva en diagonal o línea de fuga oblicua. Pero las escenografías reflejadas por Battaglioli en estos lienzos del período madrileño documentan el uso dominante de la perspectiva frontal, con punto de fuga centrado. Una técnica de *fuga prospettica* de muy antigua teorización (partiendo de Vitruvio y

[29] M. TORRIONE (ed.): *Crónica festiva de dos reinados...*, *op. cit.*, p. 265.

[30] M. TORRIONE: "Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio", en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Madrid 2000, p. 234 (estudio completo en pp. 233-234).

[31] M. TORRIONE: "El Real Coliseo del Buen Retiro...", *op. cit.*, pp. 303-304.

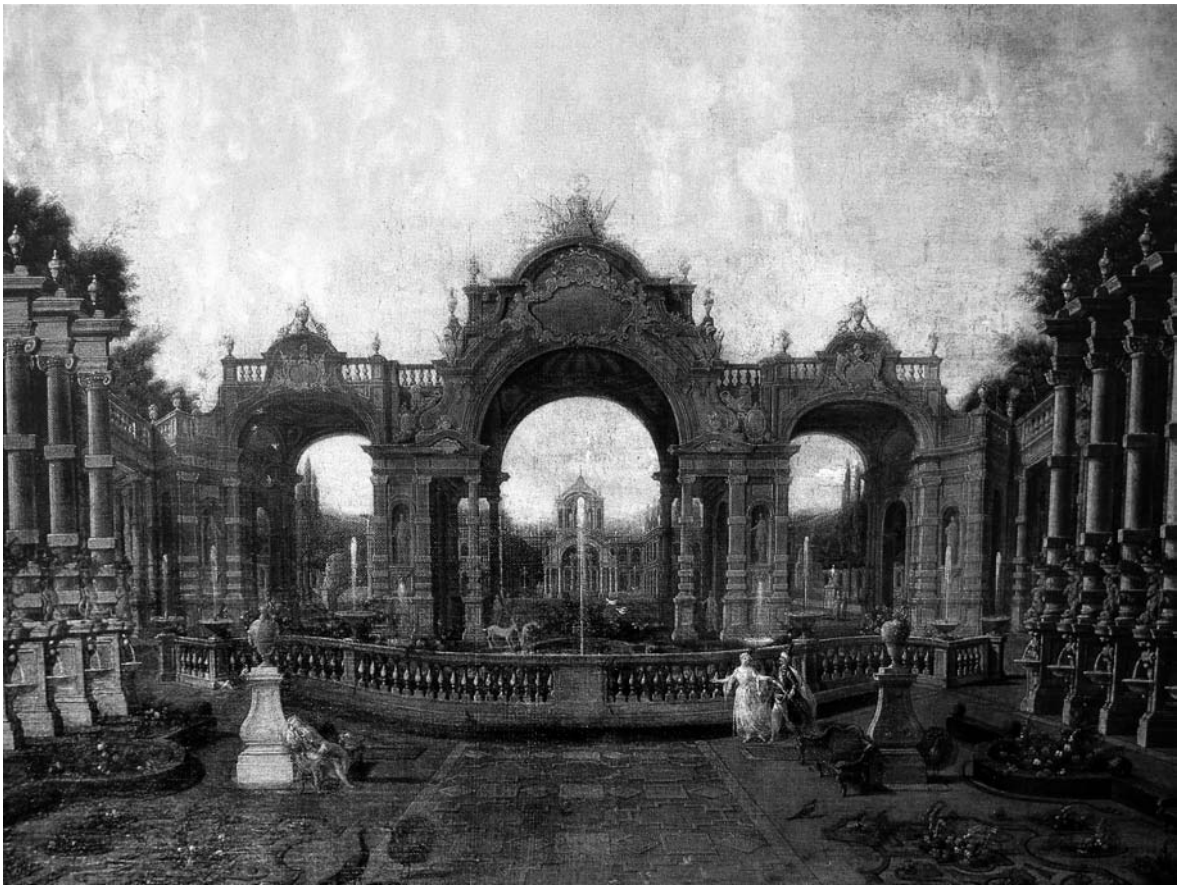


Fig. 5. Battaglioli (París): *Armida*, Act. I, Esc. V.

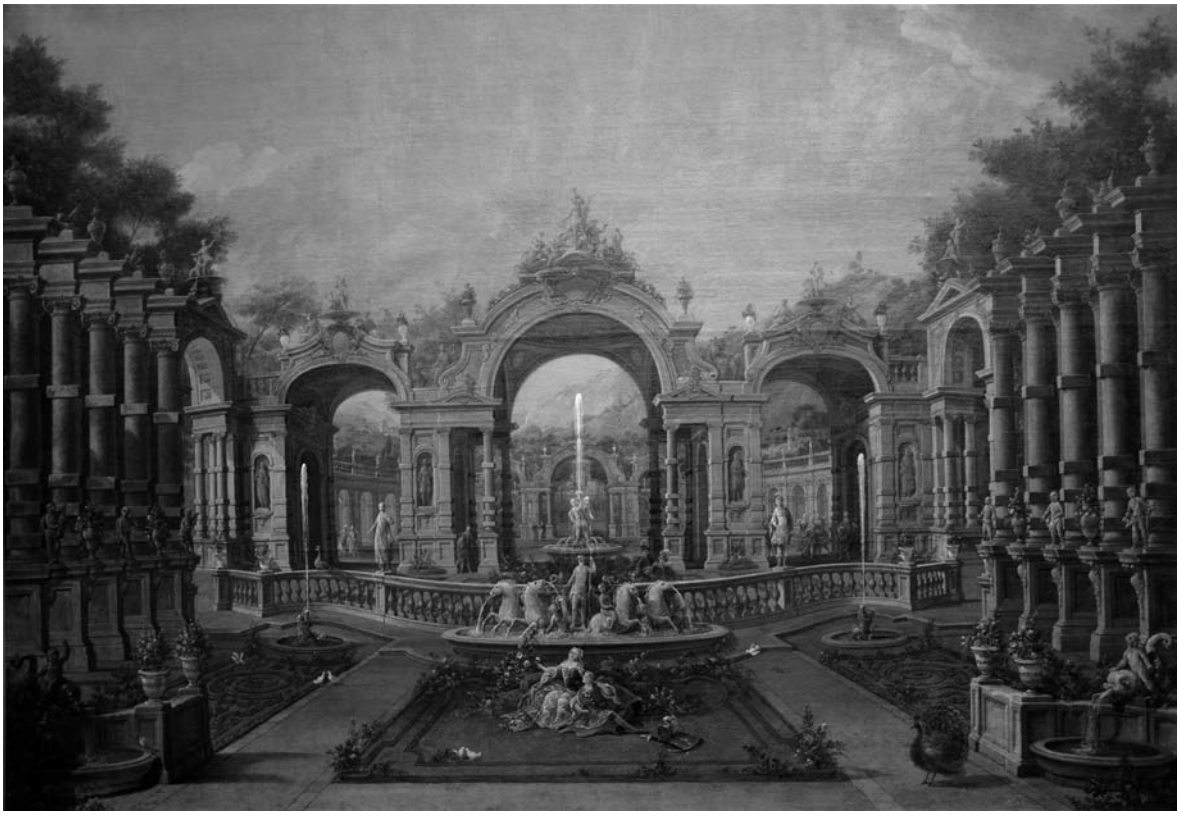


Fig. 6. Battaglioli (Zamora): *Armida placata*, Act. I, Esc. IV
(Foto M. Torrione).

Sebastiano Serlio), que se mantendrá en España hasta finales del XVIII. La ilusión óptica solía obtenerse mediante bastidores laterales desplazables sobre rieles, simétricos a ambos lados del escenario, pintados de manera decreciente y convergente hacia un gran telón de fondo o un bastidor pintado que completaba la noción espacial de aquella arquitectura del engaño. Tal perspectiva monofocal privilegiaba la visión desde la luneta de los reyes, situada en un punto óptico ideal –el centro vehicula siempre su dosis de simbolismo– y posibilitaba al mismo tiempo grandes escenas de conjunto, así como los efectos especiales obtenidos en el escenario. Un escenario que se abría al fondo del foro por un portón que prolongaba ilimitadamente su perspectiva hacia los jardines del Retiro (ventajoso y eventual sustituto del telón de foro), a cuyo nivel se hallaba el Coliseo.

Las escenografías perspectivistas de Battaglioli se caracterizan por la amplitud airosa de sus panorámicas arquitectónicas. Sus arquitecturas fingidas son ligeras y esbeltas. Los colores vivos y una límpida atmósfera diurna, lánguidamente rosácea, son asímismo características de su estilo. Dario Succi definía con acierto esa:

> *...tecnica lenticolare ed il gusto per l'amplificazione spettacolare del taglio prospettico che connotano la maggior parte delle opere del pittore, non insensibile alla lezione canalettiana nella resa atmosferica, di una transparenza vetrina* [32].

Pasemos a otra "mutación" o decorado de *Armida placata*, lienzo de Francesco Battaglioli propiedad del Museo Nacional del Prado (Figs. 6 y 7), depositado en el Museo de Zamora [33]. Se trata de la Escena IV del Acto I. Catalogada como "Fuente monumental o Jardín rococó", este óleo ha podido salir del anonimato hace poco tiempo, y atribuirse a su autor, a partir de mis estudios sobre escenografías para el Coliseo del Buen Retiro [34], formando parte de la reciente exposición *Nuevos datos para antiguas obras del Museo de Zamora* (julio-septiembre de 2012). Es una variante de la Escena V del Acto I (París), con algunos cambios decorativos, especialmente perceptibles en fuentes y estatuario, telón de fondo, y remate de los arcos.

En el prodigioso jardín de Armida, Reinaldo sueña que reposa desarmado y lánguido junto a la reina: "*giaccio in grembo d'Armida*". En esta escena de encantamiento amoroso, tan reiterada en la pintura barroca (hasta en los abanicos [35]), Armida sostiene tradicionalmente el simbólico espejo donde el valeroso cruzado contempla la añagaza de su imagen enamorada. Pero en este caso, Battaglioli ha puesto en la mano de la reina una flor (Fig. 7): tal como por aquellas fechas Amigoni retrató a Bárbara de Braganza (Fig. 8) y a la infanta María Antonia (Fig. 9), en vísperas de su boda con Víctor Amadeo de Saboya.

Un tercer lienzo de Battaglioli, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando envía a la Escena VII del Acto II de *Armida placata* (Fig. 10),

[32] D. SUCCI: "Francesco Battaglioli: 1717-1796 *ca.*", en D. SUCCI (ed.): *Capricci veneziani del Settecento*, Torino 1988, p. 260.

[33] Dimensiones 121 x 153 cm. Museo del Prado, Inv. P-7.730 (véase su *Catálogo de Pintura*, I, p. 543, n° 2052). Museo de Zamora, Inv. 247.

[34] M. TORRIONE: "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro...", *op. cit.*; "La sociedad de Corte y el ritual de la ópera…", *op. cit.*, cuyos datos entraron en la *Guía del Museo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 2004, pp. 181-182 y 391.

[35] Un bonito ejemplar en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano: marfil, nácar, y gouache sobre piel (h. 1750), Inv. 04371.

Fig. 7. Battaglioli (Zamora): *Armida*, Act. I, Esc. IV (detalle).

decorado original de Antonio Joli. Las didascalias del libreto precisan: "Recinto de árboles en forma de anfiteatro. Bosque espeso. En el medio un alto, y derecho ciprés. Noche". Reinaldo, a quien Armida no ha tenido el valor de apuñalar mientras dormía, se halla ahora envuelto en las tinieblas de un "hórrido bosque", donde se oyen gemidos humanos y el soplo de un viento desencadenado. El castillo o morada de "la Mágica" se percibe a lo lejos, tras la maleza. La escena se llena de llamas y figuras monstruosas. Espada en mano, Reinaldo acomete a los árboles amenazantes que le asedian. Sobre un ciprés, erguido en mitad de la escena, aparecen grabadas unas palabras que una voz oculta y fúnebre canta:

> VOCE: *O tu, che dentro i chiostri della morte / osasti por, guerriero audace, il piede; deh, se non sei crudel, quanto sei forte; / deh, non turbar questa sacrata Sede* [...]

Fig. 8. Amigoni: *María Bárbara de Braganza* (h. 1748-1749),
col. Marqués de Canosa, Verona.

> RINALDO: *Che veggio, e ascolto! / Qual terrore! Qual sangue! / Qual caratteri orrendi! / Qual moribunda voce! / Qual funesto conceto! Il vento mugge. / Trema il suol. Cintia fugge. / Ecco i mostri. Ecco il fuoco. Eh / che son queste / vuote forme, e mendaci. Ah vada al suolo / l'immondo tronco ormai, / lo chiede l'onor mio. Perdona Armida.*

Y Reinaldo comienza a tajar aquel árbol maléfico.

Para la escena final dedicatoria o "Licencia", dirigida a los esposos (Fig. 11), Víctor Amadeo y María Antonia, Farinelli solicitó la ayuda de Metastasio. Quería algo majestuoso, independiente del resto de la acción dramática, algo que sorprendiera a los espectadores. La libertad temática que ofrecía el poético pegote de la "Harenga" o "Licencia" era grande, permitiendo una total mutación decorativa respecto al resto de la pieza, y respondiendo sólo a una intención de puro gozo estético, apoteosis de la maravilla. Metastasio proponía a Farinelli: "*una Licenza staccata affato dalla tessitura del componimento*", una escena magnífica, de gran tramoya y efectos especiales, que incluiría el Templo de Apolo o Palacio del

Fig. 9. Amigoni: *María Antonia Fernanda* (h. 1749-1750),
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 10. Battaglioli (Madrid): *Armida*, Act. II, Esc. VII.

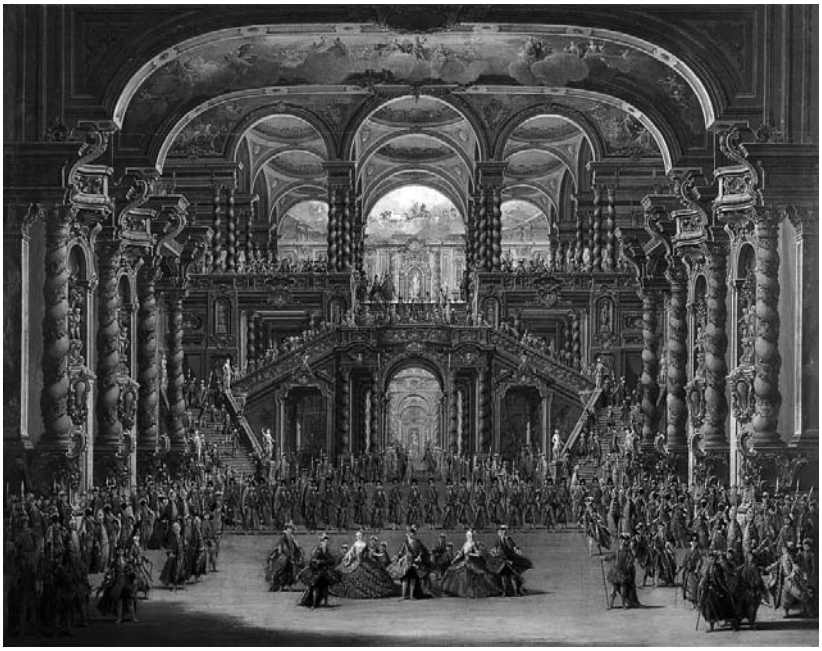


Fig. 11. Battaglioli (Madrid): *Armida*, "Licencia".

Sol [36] que Farinelli deseaba representar. Metastasio le explica, con humor, su concepción del montaje y el remate posible de ésta (que se seguirá al pie de la letra):

[36] Los primeros versos (1-18) del Libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio describen el majestuoso Palacio del Sol –"*Regia Solis erat sublimibus alta columnis, clara micante auro flammasque imitante pyropo...*"–, sostenido por altas columnas, iluminado por los destellos del oro, los reflejos ígneos del piropo, la plata de las puertas y el blanco marfil de la techumbre. En él, superando con arte la materia, Vulcano representó la *imago orbis,* los dioses que pueblan el cielo y las aguas, y los doce signos zodiacales. Este pasaje será fuente de inspiración barroca en la pintura, en el grabado, y en el teatro lírico. Todavía resuenan ecos ultramarinos en unos versos dedicados a Carlos III en su exaltación al trono:

> "Esta que miras es del Sol la Casa, / que de Oro, Plata, y Piedras se fabrica; / falta el poder, y à lo impossible pasa / la encendida lealtad que la dedica: / de oro tambien los Siglos desenlasa / pues vigilante, activo, justo, solo / reyna CARLOS EL SABIO, reyna Apolo" (J. VELÁZQUEZ DE LEÓN: *Explicación de los arcos y aparatos festivos, que para celebrar la exaltación al trono de España D.N.R.C. el Señor D. Carlos Tercero, erigieron los profesores de la platería de tirar y batir el oro y la plata... En la Imprenta de la Biblioteca Mexicana. Año de 1761*).

Fig. 12. Battaglioli: *Armida*, "Licencia" (detalle), Ms. Farinelli, Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

> *...e poi fa cambiar la scena nella Reggia del Sole ricca, magnifica, luminosa quanto mai si voglia. Si vede messer Apollo che, sdegnato con quelle pettegole delle Muse e con gli altri Geni, suoi seguaci, dei quali sarà popolata la macchina, in un cortissimo recitativo ed un'aria, dice loro che si meraviglia moltissimo, che, potendosi impiegare a cantar le lodi de'Numi del Manzanare, vedano perdendo il tempo a rappresentare le pazzie di Rinaldo ed Armida; e ordina a tutti ed a tutte, sotto pena di scomunica, di andar subito seco a metter mano all'opera. I Geni e le Muse saltano per ubbidirlo dalle loro sedi sul palco, e formando un magnifico ballo, accompagnato dall'armonia d'uno strepitoso coro, danno la buona notte agli spettatori* [37].

En las didascalias en español del libreto leemos:

> Precedida de alegre y ruidosa Sinfonía, la Scena descubre el magnifico, y luminoso PALACIO DEL SOL. Entre varios globos de nubes se vè a Apolo sentado en un gran Carro dorado, deteniendo los ardientes caballos. Al rededor estàn puestas

[37] B. BRUNELLI (ed.): *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, III, pp. 377-379.

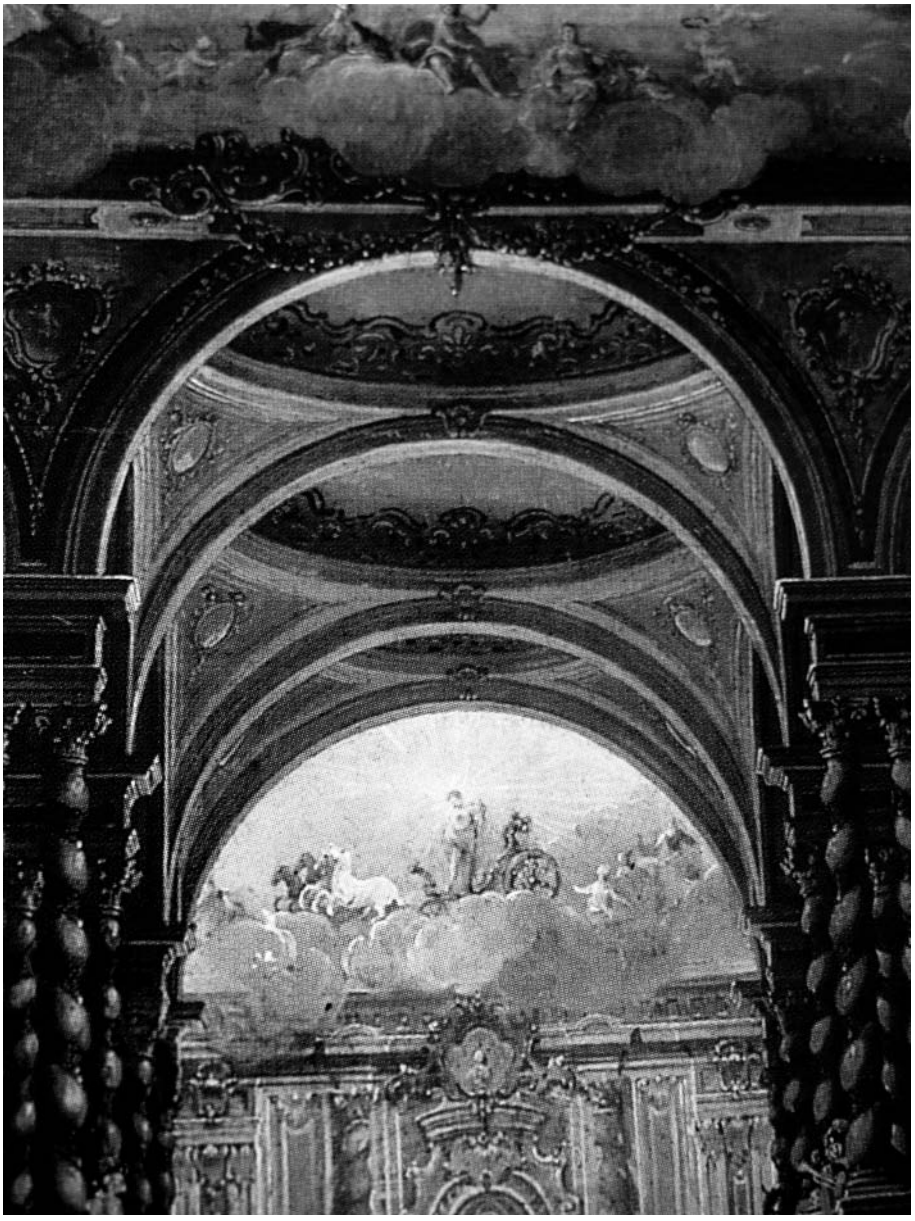


Fig. 13. Battaglioli (Madrid): *Armida*, "Licencia" (detalle).

> en varias acciones las Musas con otros Genios y varias Deydades. Finalmente la Armonia dà lugar al Numen que habla.

Es exactamente lo que representa el dibujo de Battaglioli en el manuscrito-Farinelli (ejemplar de Madrid), donde las Musas lloran ante Apolo encolerizado de verlas malgastar el tiempo en fecha tan especial:

> *Dunque per voi degg'io / sempre, o Muse, arrosir?... / Il Manzanare, il Po, la Terra, il Celo, / ogni dover vi guida: / e voi qui state a favellar d'Armida?*

Y les invita a cantar con él, al son de su lira, la unión "*di* VITTORIO, *e* MARIA [...] *Cantiam co'*NUMI IBERI */ gli* ECCELSI SPOSI *ognor*".

La Gaceta de Madrid publica una detallada descripción del suntuoso estreno en el Coliseo y de esta apoteósica escena final, describiendo el barroco decorado del Palacio del Sol, las columnas "color de rubì" sobre las que se apoya, el carro dorado de Apolo con sus caballos articulados, que parecían galopar sobre las nubes gobernados por el dios-auriga [38], y detrás la esfera de un sol de cristal, cuyos rayos giraban en sentido opuesto unos de otros (Fig. 13). Más de una tonelada de peso en total ¿Igualó Farinelli la megalomanía áurea de Nerón para el Teatro de Pompeyo aquel romano "Día Dorado" que cuenta Plinio el Viejo...? Al parecer, no distó mucho. El dicho castellano "mentir más que la gaceta" encuentra aquí una excepción, pues se conservan los manuscritos relativos a la confección de dicho decorado, para el que la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso libró al Buen Retiro, además de aquel delicado y enorme sol, 1.200 columnas macizas de cristal liso, y 600 de cristal labrado: conforme a los dibujos suministrados por Farinelli. La escena final de *Armida* quedaba iluminada por más de 18.000 velas de cera. Esta faraónica tramoya fue elevándose poco a poco y por el gran arco del fondo del escenario que daba a los Jardines del Retiro, pudo admirarse una alegre luminaria y un fuego de artificio que iba quemándose mientras Apolo cantaba las alabanzas de María Antonia y Víctor Amadeo, con que concluyó la representación. Al final de ella, en recompensa del celo demostrado en la organización de los espectáculos que dieron lustre a la boda de la infanta, Farinelli fue nombrado Caballero de Calatrava [39], distinción que suscitó ásperas críticas entre la nobleza. La noche

[38] *El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco* (1761-1762), el fresco de Corrado Giaquinto para el "Salón de Columnas" del Palacio Real de Madrid, se me antoja en parte un guiño a su buen amigo Carlo Broschi Farinelli, recientemente despedido por Carlos III.

[39] "Aùn tuvo mas que admirar la ultima Scena [la 'Licencia']; pudiendose decir, que no se ha visto cosa igual en los Theatros: representaba el TEMPLO DEL SOL, cuya entrada

misma de aquel memorable estreno, Fernando VI le impuso personalmente una rica cruz calatraveña (Fig. 14), que Farinelli ostenta en los retratos que le hizo Amigoni (Fig. 15).

---

se componia de Columnas estriadas de extraordinaria altura, todas de cristàl de color blanco, y rubì, con varios adornos transparentes, assi como los basamentos, y escaleras laterales; las basas, capiteles, y estatuas transparentes en oro, y en plata los demàs adornos celestes; toda la Arquitectura de esta Mutacion era de orden compuesto, y su tinta principal de color de rosa. La parte interior correspondia en todo à la exterior, con el ornato de muchos globos celestes de cristàl de varios colores, y 200 estrellas plateadas, que daban mucho realce à los brillos de la Mutacion, girando todas à un tiempo. En el lugar que correspondia por la parte superior estaban los 12 Signos del Zodiaco, con varias Deidades celestes, todo transparente, y en medio la Casa del Sol en figura octogona, con columnas de cristal blanco, y verdoso, que se diferenciaba, y desprendia mucho del primer cuerpo de la Scena. En el centro de la misma Casa estaba el Carro del Sol, todo de Oro, y cristales, con sus Cavallos en movimiento sobre globos de nubes, governados de Apolo, que venìa cortejado por las Ciencias. A espaldas de este se veìa la cara del Sol, que era de cristàl, toda de una pieza, de 5 pies de diametro [1 m 50 cm], con dos ordenes de rayos espirales tambien de cristàl, que giraban opuestamente, cuyo diametro mayor era de 21 pies [6 m 30 cm], y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus brillos, que deslumbraban la vista, assi por la multitud de luces que tenia, como por la reverberacion de las del Theatro, que passaban de 18.000. Toda esta maquina fue elevandose poco à poco, hasta que dexò descubierta la puerta de cristales, que dà vista al Parque del Retiro: y en el se admirò otra Iluminacion, figurada con luces de varios colores, y al fin un Fuego de Artificio, que fue quemandose mientras cantò Apolo la Harenga, con que tuvo fin la Representacion.

Superò esta fiesta la expectacion de toda la Corte, y la dexò tan llena de admiracion, como empeñada en sus aplausos. Los Reyes nuestros Señores quedaron tan gustosos, y satisfechos de ella, que lo explicaron con las expressiones mas vivas de su gratitud à D. CARLOS BROSCHI FARINELI, que corriò con este encargo; y queriendo manifestarle el digno aprecio que hacian de su persona, y distinguido merito, le honrò el Rey poniendole de su mano la Cruz de Calatrava, guarnecida de ricos Brillantes, y la Reyna con una Caxa de Oro, guarnecida tambien de Diamantes, y dentro una Sortija con un Brillante de gran valor" (M. TORRIONE [ed.]: *Crónica festiva de dos reinados...*, *op. cit.*, p. 265).

Probablemente no sólo se le recompensaba por el celo demostrado en la organización de los espectáculos que dieron lustre a la boda de la infanta, sino por haber sido uno de los más ardientes promotores del matrimonio de María Antonia, para quien Fernando VI buscaba "un partido proporcionado" desde la muerte de su padre. En un primer intento con el Delfín de Francia (fallecida su hermana María Teresa en Versalles, en julio de 1746), luego con el Príncipe del Piamonte, gracias a sus buenas relaciones con la corte de Turín. Véase mi estudio introductorio a la correspondencia íntima de los Borbones, M. TORRIONE & J. L. SANCHO (eds.): *1744-1746. De una Corte a otra...*, *op. cit.*, I, p. 164-166.

Fig. 14. Dibujo anónimo (quizás de mano de Farinelli), "*Miscelanea G.B. Martini*", Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bolonia.

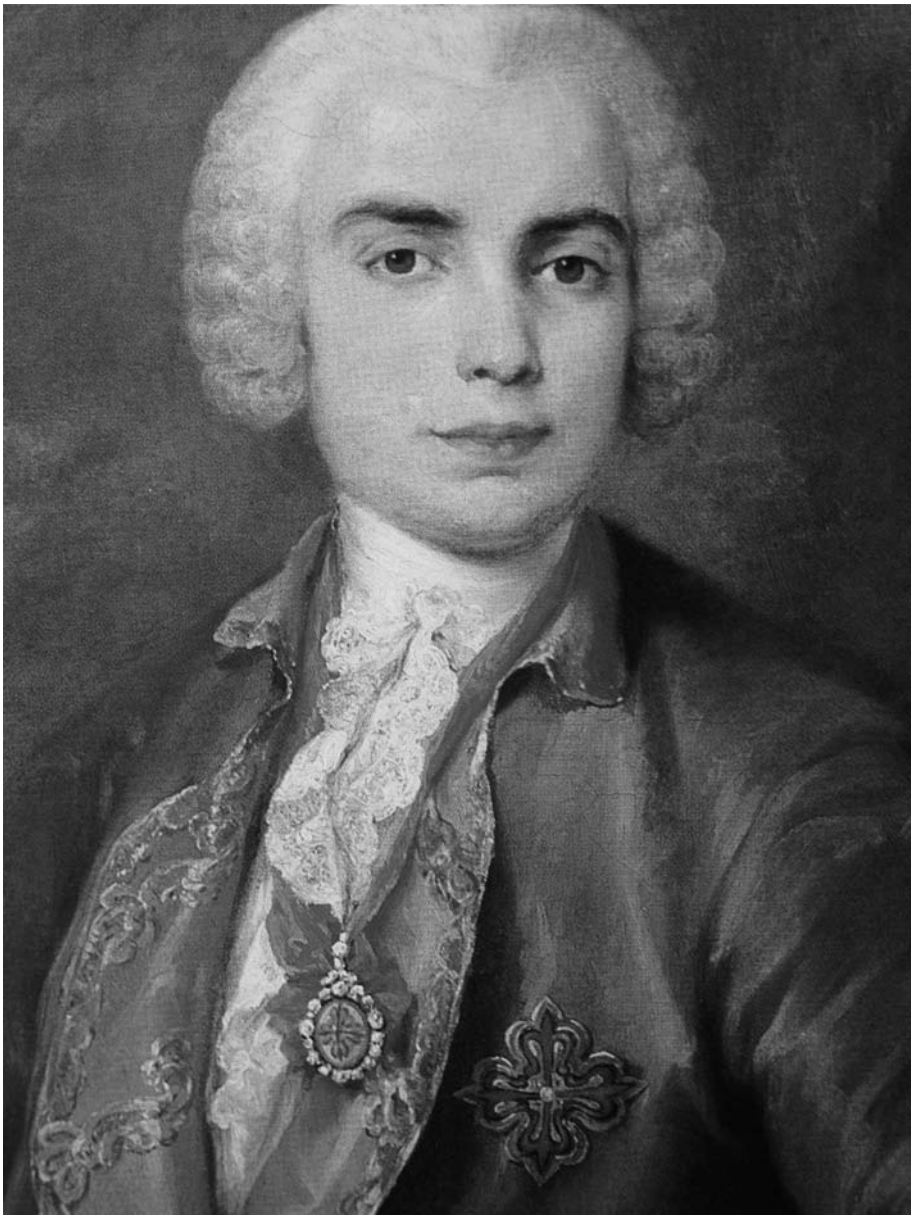


Fig. 15. Amigoni: *Carlo Broschi Farinelli* (h. 1751-1752, detalle),
Staatgalerie, Stuttgart.

El otro ejemplar de la "Licencia" existente en la Marble Hill House de Londres [40] es prácticamente idéntico al de la Academia de San Fernando, presentando sin embargo ligeras diferencias (Fig. 16). Por ejemplo, en la decoración de las arquerías: la corona real y los escudos acolados de España y Portugal, clave del arco del segundo bastidor, son una simple cartela anicónica en el óleo de Madrid; los cuatro retratos en medallón que aparecen entre los arcos del tercer bastidor, sólo son dos, aunque más elaborados, en el ejemplar madrileño; las divinidades olímpicas representadas en ambos lienzos, o la posición de las estatuas en las rampas de la escalinata...

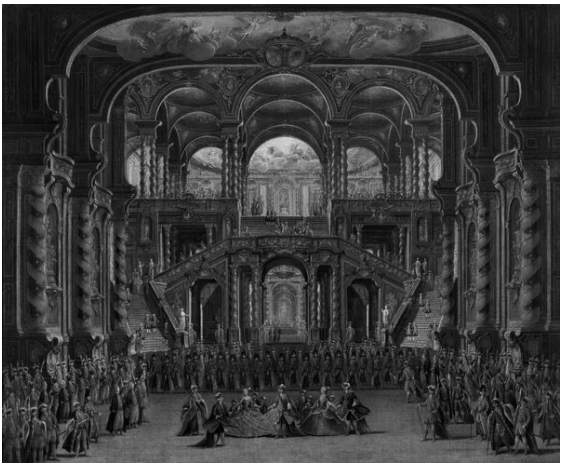
Pero como no hay nada nuevo bajo el sol, y las estampas de estos eventos conmemorativos circulaban, el decorado de Joli, pintado ulteriormente por Battaglioli, nos remite a otros Templos o Palacios del Sol concebidos por Francesco Galli Bibiena para óperas representadas en el primer tercio del siglo [41]. Como la "*Reggia del Sole*" de la Pastoral *La virtù negl'amori* de Gaetano Lemer (Fig. 17), musicada para cuatro voces por Alessandro Scarlatti y costeada por André de Mello e Castro, conde de las Galveas, embajador de Juan V de Portugal, con motivo del reciente acceso al pontificado de Inocencio XIII. Fue representada con gran éxito en el Teatro Capranica de Roma el 23 de Noviembre de 1721 y grabada por Filippo Vasconi en 1722. Metastasio pudo muy bien inspirarse en ella como remate de *Armida placata*, y posiblemente se conociera en la corte de Madrid, tratándose de un evento importante y de un embajador muy próximo al rey de Portugal, padre de Bárbara de Braganza. El Templo del Sol de *La virtù negl' amori* representaba el colofón de la Pastoral (segunda y última escena), en el que la aparición de Apolo disipaba la selva donde había transcurrido la primera parte de la acción [42]. Al pie del aguafuerte de Vasconi (suprimido en mi fotografía),

[40] Entró en la colección de la Marble Hill House en 1966, via Thomas Agnew & Sons Ltd (Londres). Se desconoce su proveniencia primera, aunque con mucha probabilidad perteneció a Farinelli.

[41] Algunos figuran en *I Bibiena: una famiglia europea,* catálogo de la exposición, Bologna 2000, p. 262 (n° 26 y 27) y p. 267 (n° 33).

[42] "*La virtù negl'amori: componimento musicale fatto cantare dall'eccellenza del signor D. Andrea De Melo De Castro ambasciadore ordinario della maestà del Rè di Portogallo, in occasione di pubblica gioja per il solenne possesso preso dalla Santità di N.S. Papa Innocenzo Decimoterzo, nel giorno 16 di novembre dell'anno 1721*". Según el libreto debía representarse el 23 Novembre en el Palazzo Cesarini (la Embajada de Portugal), pero dada la importante tramoya proyectada por Bibiena, se transfirió al Teatro Capranica. Lo que no impidiría que se cantase *a capella* en dicho palacio.

Fig. 16:
Battaglioli (Londres):
Armida, "Licencia".



la didascalia parece ajustarse como un guante a la "Licencia" de la *Armida* madrileña y a los dibujos alusivos de Battaglioli que ilustran los dos ejemplares conservados del manuscrito-Farinelli:

> *Ultima Scena della Pastorale rappresentante la Regia del Sole con colonne figuranti di Cristallo trasparenti arabescate d'oro adornata dai Segni del Zodiaco, e da Statue che sostengono corone di Stelle, con tella nell'orizzonte* [telón de fondo] *di color ceruleo, sparsa parimenti di Stelle in cui sono ritratti il Monte Parnaso, e le Muse, il tutto trasparente, e il Carro di esso Sole con un Musico che lo rappresenta, il quale dal Cielo discende alla metà della Scena* [43].

O como la de la "Fiesta musical" costeada en 1747 por el cardenal de La Rochefoucauld, embajador de Francia cerca de la Santa Sede, con motivo de las segundas nupcias del Delfín de Francia (viudo en 1746 de la infanta María Teresa, hija de Felipe V) con María Josefa de Sajonia. Un prestigioso decorado a cargo del pintor placentino Giovan Paolo Pannini, con quien Antonio Joli había trabajado en Roma [44]. Es probable que tanto Joli como Farinelli lo conocieran sobradamente.

[43] *Reggia del Sole*, aguafuerte, 65 x 46,5 cm, Ravenna (Bilioteca Classense, Fondo Camillo Morigia, Inv. F.A.59.8H/73).

[44] *Fête musicale donnée par le cardinal de La Rochefoucauld au théâtre Argentina de Rome en 1747, à l'occasion du mariage du Dauphin, fils de Louis XV*, óleo sobre lienzo, 205 x 246 cm, París, Musée du Louvre, Inv. 414.

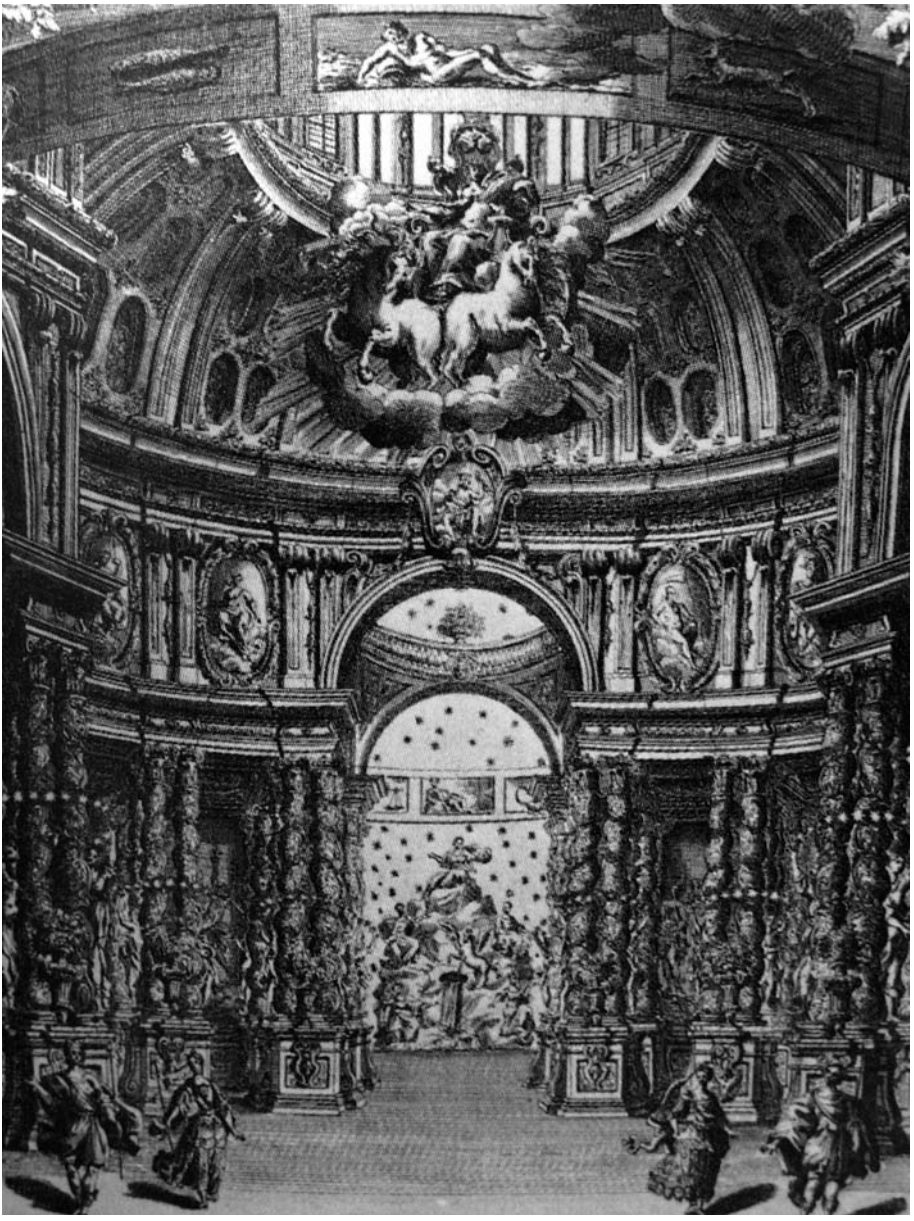


Fig. 17. Vasconi/Bibiena: *La virtù negl'amori*, "Licencia".

DIDONE ABBANDONATA

Historia trágica de la reina de Cartago, enamorada del troyano Eneas, al que los dioses ordenan que parta a Italia para fundar una nueva Ilion. Este "drama musical" de Metastasio inspirado en la *Eneida* de Virgilio se había estrenado en Roma en 1724, con música de Domenico Scarlatti. Su enorme éxito fue determinante para la carrera del poeta y su instalación en Viena. Metastasio envió la *Didone* a Farinelli el 30 de enero de 1751, abreviada para la corte de Madrid [45]. Con música de Baldassarre Galuppi, "il Buranello", y decorados de Antonio Joli [46], se estrenó en el Teatro del Buen Retiro el 23 de septiembre de 1752, día en que Fernando VI cumplía 39 años.

La *veduta* de Battaglioli (Fig. 18) refleja la Escena V del Primer Acto I, que las didascalias del libreto describen así: "Sitio magnífico, destinado para las públicas audiencias, con solio á un lado. Vista en perspectiva de la Ciudad de Cartago".

Bajo la esbelta arcada, típica de las arquitecturas de este pintor, se distingue Cartago en construcción por voluntad de Dido, viuda de Siqueo, asesinado por su hermano Pigmalión. La reina se ha retirado a África llevando consigo enormes

[45] Metastasio a Farinelli, Vienna 30 de Enero de 1751:

> "*Eccovi la DIDONE abbreviata quanto si può senza farle troppo danno, e corretta ancora in qualche luogo. Nel primo atto non ha potuto operar la mia forbice quasi affatto, nel secondo un poco e nel terzo molto. Il numero delle arie è quello da voi prescritto; ma perché nel terzo atto Jarba dopo il combattimento avrebbe dovuto entrar senz'aria, e vi è mutazione di scena, ho fatto due versetti che attaccano di rima e di senso col recitativo; onde, cantati a guisa di cavata arcibrevissima, daranno vivacità all'entrata del personaggio ed occasione agli strumenti di secondare la mutazione, e non allungheranno l'opera d'un minuto*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, III, pp. 319-320).

Esta ópera se había estrenado en el Teatro San Carlo de Nápoles el 20 de enero de 1744, por el cumpleaños de Carlos VII.

[46] El historiador de la música Charles Burney, que visitó a Farinelli en 1770, escribe erróneamente en sus memorias de viaje:

> "*He* [*Farinelli*] *showed me in his house four of the principal scenes in DIDONE and NITTETI, painted by Amiconi, who accompanied him first into England, and then into Spain, where he died*" (Ch. BURNEY: *The present state of Music in France and Italy*, New York 1962, p. 219).

Fallecido en agosto de 1752, Amigoni no pintó los decorados de *Didone*, y menos aún los de *Nitteti*, que se estrenará, según veremos, en 1756. Burney se confunde con la escena de *Armida* que Farinelli se llevó a Bolonia y que también debió de enseñarle, pintada por Battaglioli pero inventada en su día por Amigoni.

Fig. 18. Battaglioli (Madrid): *Didone*, Act. I, Esc. V.

Fig. 19:
Battaglioli (Londres):
Didone, Act. I, Esc. V.

riquezas. Iarba, "rey de los Moros", movido por la curiosidad de conocer a la hermosa Dido, se ha introducido en Cartago haciéndose pasar por Arbace, embajador suyo. En el libreto, la descripción escénica indica:

> Al son de una marcha se ven venir desde lexos Yarba y Araspe [confidente de Yarba] con acompañamiento de Moros, y Comparsas, que traen tigres, leones y otros varios presentes á la Reyna: Dido, servida de Osmida [confidente de Dido], sube al trono, á cuya derecha queda Osmida: dos Soldados Cartaginenses sacan dos almohadas para el Embaxador Africano, y las ponen al frente del trono.
>
> ARBACE [Iarba]: *Didone, il re de'Mori / a te de'cenni suoi / me suo fedele apportator destina. / Io te l'offro qual vuoi, / tuo sostegno in un punto o tua ruina. / Queste, che miri intanto / Spoglie, Gemme, Tesori, Uomini e Fere, / che l'Africa soggeta a lui produce, / pegni di sua grandezza in don t'invia, / nel dono impara il donator qual sia*.

Otra característica de la pintura de Battaglioli, guiño de su pincel, es la inserción de elementos de arquitectura real en un contexto de pura invención. En este caso querríamos ver –en el punto central de la perspectiva– la grácil Puerta de Hierro, en construcción en el Camino de El Pardo cuando se estrena *Didone*. Puerta que serviría de acceso a la zona tapiada o "coto redondo" donde cazaba Fernando VI, y cuya ornamentación y alzado se deben al escultor toscano Giovan Domenico Olivieri, promotor de la creación de la "Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando", constituida a nombre del rey el 13 de junio de 1752 en la madrileña Real Casa de la Panadería.

De esta misma escena existe una variante en la Marble Hill House de Londres (Fig. 19), lienzo de idéntica procedencia al de *Armida placata*, que también

integra la colección de pintura de la hermosa villa paladiana a orilla del Támesis [47]. Battaglioli introdujo en ella algunos cambios respecto al ejemplar de la Academia de San Fernando. Por ejemplo: las dos Famas trompeteras que escoltan la cartela en la clave del arco central faltan en la versión londinense, así como los personajes de la "comparsa" que contemplan la escena desde la balaustrada que remata la arquería, o los operarios que trabajan subidos a los andamios; ciertos detalles en las arquitecturas traseras: más airosas en la versión de Madrid, obstruyen menos el paisaje montañoso del telón de foro.

La escena de Battaglioli recuerda una estampa atribuida (con reservas) a Giuseppe Galli Bibiena (Fig. 20) para el drama de Metastasio [48], aunque resulta atribución problemática pues ningún libreto de su *Didone abbandonata* explicita el nombre del pintor-escenógrafo.

La Gaceta de Madrid elogia el esplendor de los decorados de esta ópera, la lucida presencia en escena de "Cavallería y Comparsas", y las *arie* interpretadas por la *prima donna,* la soprano napolitana Regina Mingotti (Fig. 21). Antigua compañera de escenarios de Farinelli, la Mingotti –que interpretaba a menudo papeles masculinos, dando la réplica a sopranos como Faustina Bordoni o Teresa Castellini– vino expresamente de la corte de Dresde a la de Madrid para interpretar el papel de Dido [49]. Esta ópera tuvo en la Villa y Corte un éxito formidable [50] y se repuso 16 veces entre 1752 y 1755.

[47] Catalogada como la Escena V del Acto I, a partir de M. TORRIONE: "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro...", *op. cit.*, y "La sociedad de Corte y el ritual de la ópera...", *op. cit.*, datos recogidos en la *Guía del Museo* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, *op. cit*.

[48] *Luogo magifico, destinato per le pubbliche udienze, con trono da un lato,* pluma, acuarela polícroma, realces de oro, 46,5 x 57,5 cm. Monaco, DeutschesTheatermuseum, Inv. IV-4838.

[49] "Lo esquisito, y armonioso de las Areas; la habil execucion de los Actores; el lucìdo desempeño de la señora Regina Mingoti, que ha venido ultimamente de Dresde; lo estraño, y magnifico de las decoraciones; lo lucìdo de la Cavalleria, y Comparsas, que aparecieron en el primer Acto, y el sumptuoso adorno del Theatro, fueron partes todas tan essenciales de esta fiesta, que la hicieron en el todo magnifica, y de general aplauso. La benignidad de sus Magestades se manifestò en la satisfaccion con que la oyeron, y honraron con su Real presencia, y todo el numeroso lucìdo concurso aplaudiò su execucion, y magnificencia" (M. TORRIONE [ed.]: *Crónica festiva de dos reinados...*, *op. cit.*, p. 286).

[50] Metastasio a Farinelli, Viena 16 de Diciembre de 1752:

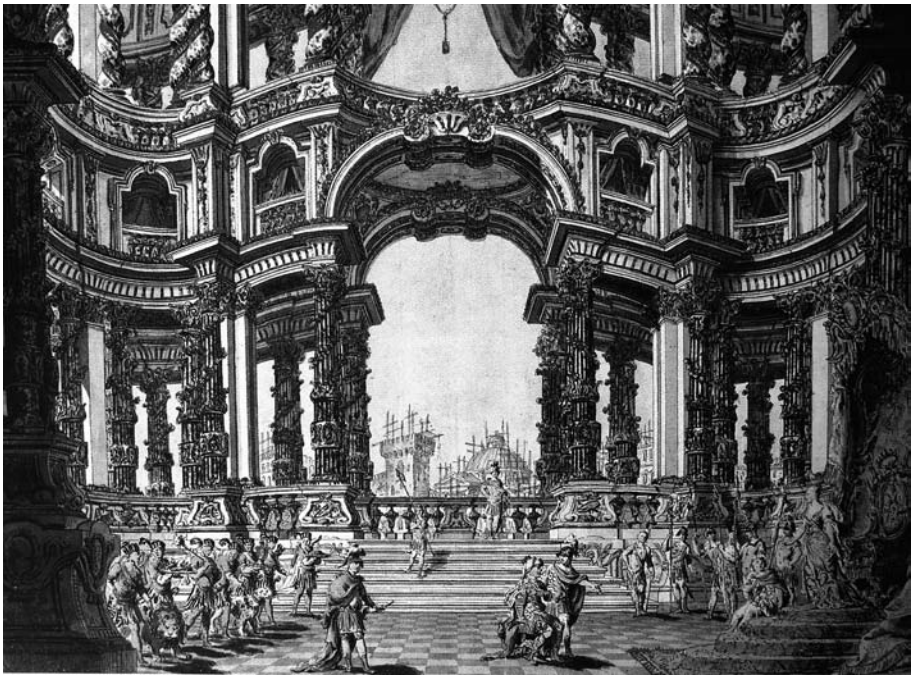


Fig. 20. G. Galli Bibiena (atribuido): *Didone*, Act. I, Esc. V.

La Nitteti

Terminamos con esta ópera que Metastasio escribió expresamente para la corte de España por encargo de Farinelli [51] y se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el jueves 23 de septiembre de 1756, para celebrar el 43 cumpleaños de Fernando VI [52]. Tras la obligada prosa dedicatoria de Farinelli al rey, sigue la de Metastasio a Farinelli:

"*La vostra* DIDONE*, vostra come gemello, e vostra perché l'avete così vantaggiosamente trasformata, non credo che abbia fatto maggiore strepito a Madrid di quello che ha fatto in Vienna. Se n'è parlato e se ne parla tuttavia. Immaginatevi se in tale occasione la gente si scorda di voi*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, p. 770).

51 BNE, sigs. T-11.607 y T-23.650, libreto bilingüe, italiano-castellano; BPR, sig. IX-7953, libreto en italiano.

52 "Por la noche se representò en el gran Colisèo del Buen-Retiro una magnifica Opera nueva, intitulada: *La Niteti*, fiesta de las mas sumptuosas que hasta aora se han hecho,

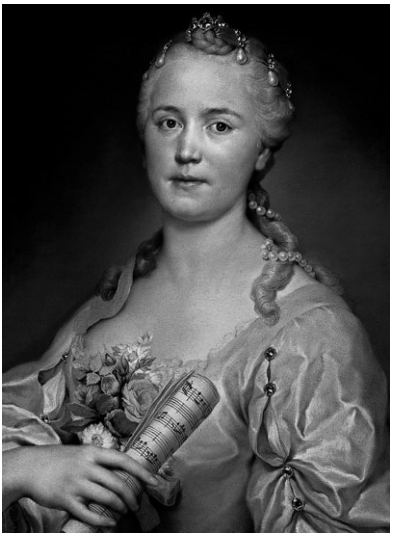


Fig. 21:
A.R. Mengs: *Regina Mingotti* (1745),
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Al Cavaliere D. Carlo Broschi Farinelli. L'Autore. SONETO:

Questa nata pur or qui presso al Polo / mia prole, ch'io consacro al Soglio Ibero, / raccogli, o CARLO, ed a postrarsi al suolo / le insegna, Ospite, Amico, e Condottiero. / Pensa, che quando Te l'Italia ostenta / per onor dell'armonica famiglia, / l'onor de'Carmi un tuo dover diventa. / E se questo dover non ti consiglia, / grato l'amor del Padre almen rammenta, / e del Padre l'amor rendi alla Figlia.

---

porque además del obstentoso Theatro, que se dispuso con la mayor propiedad, è ingenioso adorno, sobresaliò la habilidad, y destreza de los Actores, haviendo merecido el todo de ella el Real agrado de sus Magestades, y Alteza, y el aplauso general de la Corte" (M. TORRIONE [ed.]: *Crónica festiva de dos reinados...*, *op. cit.*, p. 315).

Farinelli se la encargó a Metastasio en 1749, pero no empezó a escribirla hasta 1754. Metastasio a Farinelli, Viena 7 septiembre 1754:

"*La vera premura di condescendere a quella del mio amabilissimo Svizzero, mi ha fatto lavorar di così buona voglia, che ho terminato ieri il secondo atto dell'opera promessa: e se il mio caro mostro marino desidera grandezza di spettacolo ed energia di tenerezza, ho luogo di lusingarmi ch'egli si trovarà pagato della pazienza che i miei maladetti cancherini l'hanno obbligato ad avere con le mie involontarie dilazioni. Adesso confesso che ho bisogno di riposo. Ho scritto due atti senza prender fiato, e se non respirassi mi mancherebbe nel terzo*".

Aunque Farinelli explica que *La Nitteti* estaba prevista para el 18 de diciembre de 1755 (el 4 de diciembre se celebraba el cumpleaños de María Bárbara y el 18, fiesta de la Expectación de la Virgen, su santo), Metastasio no la remitió a Madrid hasta el 20 de dicho mes. Carta de Metastasio a Farinelli, Viena 25 de mayo de 1755:

Con música del compositor napolitano Niccolò Conforto, los decorados fueron enteramente concebidos por Battaglioli. La reina escribía a Isabel de Farnesio sobre el estreno: "Ayer tuvimos una bellissima Opera, tanto de buena Musica como lo que toca al Teatro [decorados]" [53].

Argumento: Amasis, valeroso capitán y amigo de Aprio, rey de Egipto, contra quien se han sublevado varias provincias, le sucederá en el trono. Antes de expirar en sus brazos, Aprio le suplica que busque a su hija *Nitteti*, desaparecida en aquellas revueltas, y cuando la encuentre la case con su hijo *Sammete*, para que ambos suban un día al trono que sus respectivos padres ocuparon. Pero Samete se enamora de la pastorcilla Beroe y deberá afrontar a su padre, Amasis, nuevo rey, que le acusa de rebeldía y traición.

La Escena VI del Acto I se abre con entrada triunfal de Amasis, nuevo soberano (Fig. 22), explican las didascalias en castellano:

> Sitio vastissimo cerca de los muros de Canopo, festivamente adornado por el triunfal ingresso, y por la coronacion del nuevo Rey. Rico, y elevado Trono à la derecha [izquierda del espectador], al piè del qual lateralmente estàn situados algunos de los Sacros Ministros, que sostienen sobre azafates de oro las Insignias Reales. Grande, y magestuoso Arco triunfal en perspectiva. Varios ordenes de Corredores al rededor poblados de Musicos, y Expectadores. Vista à lo lexos de la Armada Egypcia vencedora, ordenada. Se verà abanzar pomposamente, y passar debaxo el Arco preparado à tal fin, el nuevo Rey Vencedor [Amasis], sentado con

---

"*Cominciava a temere che la mia* NITTETI *si vergognasse di comparire alla Corte di Madrid, e che per cammino si fosse nascosta in qualche romitorio, risoluta di fare ivi vita solitaria. Partì da Vienna il dì 20 dell'ultimo mese dell'anno scorso, e a' 20 del corrente maggio io non sapeva ancora dov'ella fosse. Vedete bene, caro gemello, che dopo cinque mesi eran giusti i miei timori. Lode al Cielo che ha pur ritrovata la strada e che gode ora appresso di voi il comodo e delizioso alloggio di cui, come amoroso padre, l'ho provveduta in compenso della corta provvisione di merito ch'ella ha potuto ritrarre dallo scarso erario paterno. Riguardatela come una nipotina piena di buona volontà, e mostratela con tal destrezza ch'ella passi almen per bella. La clemenza con la quale l'hanno accolta gli adorabili vostri sovrani mi consola, ma non mi sorprende. Non incominciano oggi ad esperimentarla le fortunate mie produzioni, avvezze ad esiger da loro le più illustri ricompense del merito in premio della sola ubbidienza, e questa sempre prevenuta da benefizi*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, III, pp. 949-950 y 1019-1020 respectivamente).

Tras el violento terremoto de Lisboa, acaecido el 1 de noviembre de 1755, Fernando VI suspendió durante unos meses toda representación teatral en Palacio y la ópera de Metastasio se pospuso hasta el año siguiente.

[53] AHN, Estado, leg. 2507, doc. 148. Carta del 24 de septiembre de 1756.

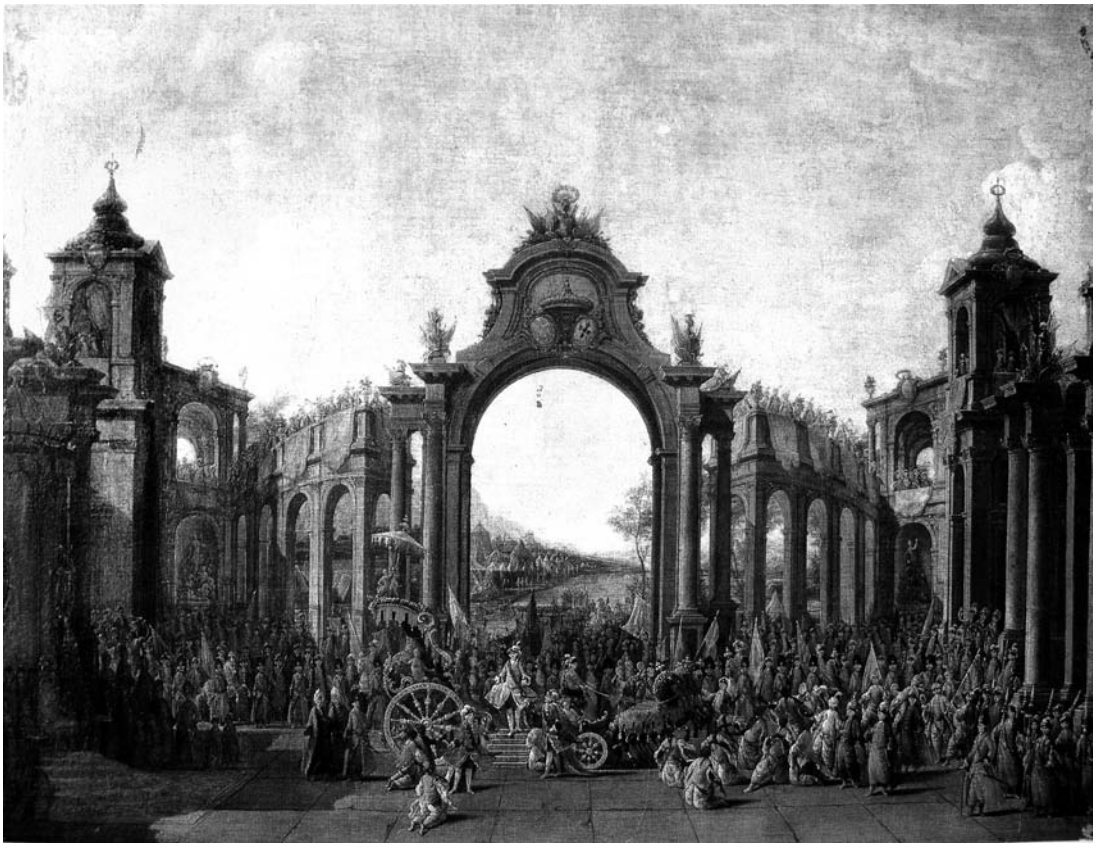


Fig. 22. Battaglioli (París): *Nitteti*, Act. I, Esc. VI.

Magestad en un Carro triunfal de Cavallos [Metastasio proponía: "*sopra un bianco e pomposamente guarnito Elefante*"], y precedido de otros con trofeos militares, e Insignias Vencedoras. Sèquito de Embaxadores de las Subditas Provincias con sus respectivos Tributos. Rodeado de numerosa Tropa de Nobles Egypcios, de Esclavos Ethiopes, y otras naciones. Pajes, que llevan en las manos Quita-soles, y varios Abanicos de plumas coloradas, para mayor ostentacion, y fausto. Y finalmente seguido de las Guardias Reales, y Soldados, que llevan los despojos enemigos. Mientras con el estrepito armonioso de la Musica, de Timbales, de Sistros, y otros instrumentos, se adelanta AMASIS, baxa assistido de SAMETE, y AMENOFI, y sube en el trono, se canta el siguiente Coro:

Si scordi i suoi Tiranni, / sollevi in ciglio afflito, / ponga in oblio l'Egitto / gli affanni che provò. / Se il cielo è più sereno, / se fausti reggi or spande, / Amasi il giusto, il grande / è l'astro che spuntò.

1772

Fig. 23. Battaglioli (Madrid): *Nitteti*, Act. II, Esc. XI.

Sobre el peralte del gran arco central, destacan la corona y los escudos acolados de España y Portugal: señas de identidad particularmente frecuentes en la iconografía de este reinado.

Por último, la Escena XI del Acto II. Una vez más, la *veduta* de Battaglioli (Fig. 23) se ajusta visualmente a las didascalias del libreto:

> Gran Puerto de Canopo lleno de Naves y Marineros. Samete por la parte derecha llevando de la mano a Beroe, y Sequito de Compañeros armados. Samete embiste furioso á las Guardias Reales, y se desvia siguiendo algunas hazia la parte izquierda. Entretanto, con el relampagear de los rayos, el retumbo de los truenos, y el bramido marino, á vista de las Naves, y Marineros, que levantados de las olas y compelidos del viento se rempujan entre si, se rompen y en parte se hunden, sigue (con estrepito de tumultuosa sinfonía en la Playa y Puerto) obstinado combate entre los Sequaces de Samete, y las Guardias Reales.

Fig. 24. Amigoni: *Farinelli and his friends*, Madrid 1750
(detalle: retrato de la Castellini), National Gallery of Victoria, Melburne.

SAMMETE: *Eh! non turbarti; è questa / passeggiera tempesta. Andiamo: aperto / il mar ci offre lo scampo.*

BEROE*: Il mar! Non vedi, / che ogni cammin ti serra / l'avverso irato ciel ? che il mar, sconvolto / fra il contrasto de'venti, / mugge, biancheggia, e l'onde / con le nubi confonde? Oimè non farti / dell'ira degli dèi misero essempio! / Rendimi, per pietà, rendimi al tempio* [...] */ Fuggi, Sammete*.

SAMMETE: *Perchè ?*

BEROE: *Giungono Armati. Oimè! la fuga / impossibil già parmi.*

SAMMETE: *E ben, tutto si perda. Amici, all'armi!* [*lascia Beroe, snuda la spada, e seco i suoi seguaci*].

BEROE: *Ah no, che fai ? Cedi più tosto il brando; / abbandonati al padre.*

SAMMETE: *Al mondo intero / m'opporrò per serbarti, ò mio Tesoro. / All'armi, all'armi!* [*ai seguaci*].

BEROE: *Oh Dio! t'arresta... Io moro.*

(Dexa à Beroe, saca la espada, y con èl sus Sequaces. Beroe se desmaya sobre un peñasco, al lado derecho [izquierdo del espectador]).

En el papel de *Nitteti*, la soprano milanesa Teresa Castellini (Fig. 24), al servicio de la corte de España desde agosto de 1748. Una cantante mimadísima por los reyes desde su llegada a Madrid, a la que Farinelli daba lecciones particulares de canto en el Buen Retiro y en su casa de Aranjuez [54], y de quien parece que estuvo enamorado [55]. En el papel de *Amasis*, rey de Egipto, el famoso tenor alemán Anton Raaff (Fig. 25), muy admirado por Metastasio y para quien Mozart compondrá 25 años más tarde su *Idomeneo, Re di Creta*.

[54] M. TORRIONE: "La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez. Nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi", *Archivo Español de Arte* 275 (1996), pp. 323-333 (en particular pp. 329-331).

[55] La Infanta María Antonia a Isabel de Farnesio, 12 de Febrero de 1749 desde el Buen Retiro:

> "Lo que ay de nuevo es que hazen quedar aqui a esa muger que canta en la opera [la Castellini]. La dan seiscientos doblones de sueldo, y casa pagada. Mas valiera que lo dieran a los pobres reformados. Ella es cierto que canta bien, y cada dia mejor, es verdad que la da lecciones Farinello..." (AHN, Estado, leg. 2577).

Metastasio a Farinelli, 6 de Septiembre de 1749 desde Viena:

> "*Che fa la bella Castellini? È poi vero che le sieno sì cari i miei saluti? che voglia onorarmi de'suoi desiderabili caratteri? Ah, se mi amate, non permettete che sia messa a così gran cimento la mia amicizia. Dopo le lubriche descrizioni che voi mi avete fatte di così amabile persona, la violenta tentazione d'una sua lettera potrebbe precipitarmi sino a farvi qualche infedeltà mentale, e ne sarei poi inconsolabile, Ditele per altro che, come gemello, io non posso non risentire almen di ribalzo tutti i moti del vostro cuore: che, quando ascolto il suo nome, mi si mette addosso un certo formicolio che non lascia d'incomodarmi e pure non desidero che finisca: che, se il Manzanare non fosse così distante dal Danubio, io sarei venuto a vedere s'ella riceverebbe me a braccia aperte come fa i miei saluti: e ditele... Signor no. Non le dite nulla. La strada è troppo sdrucciolevole: è più facile non entrarvi che camminarvi senza cadere*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, III, pp. 424-425).

Tan celebrada como la *Didone*, esta ópera, abundantemente mencionada en la Gaceta de Madrid, se repondrá en más de veinte ocasiones entre 1756 y 1758 [56].

Concluyo formulando el deseo de que, a pesar de los malos tiempos que corren, estos nueve lienzos que decoraron los muros del Coliseo del Buen Retiro en memoria de sus fastos dieciochescos, puedan reunirse y admirarse temporalmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A su consideración propuse en 2012 un proyecto de exposición sobre teatro musical y escenografía durante los años activos de Farinelli en la corte de Madrid: 1737-1759. Convendría dejar de repetir que España es pobre en materia de escenografía teatral barroca. Sólo hay que buscarla.

[56] Metastasio a Farinelli, Viena 6 de Noviembre de 1756:

"*Io mi rallegro vivamente con esso voi dell'applauso e dell'ammirazione universale esatta da' magnifici condimenti co'quali avete confettata la mia* NITTETI. *Chi non vorrebbe comporre opere con la sicurezza che divengono prodigi fra le vostre mani?*" (B. BRUNELLI [ed.]: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio...*, *op. cit.*, III, p. 1146).

Fig. 25. Acuarela anónima: *Anton Raaf*, s. XVIII,
Deutsches Theatermuseum, Munich.